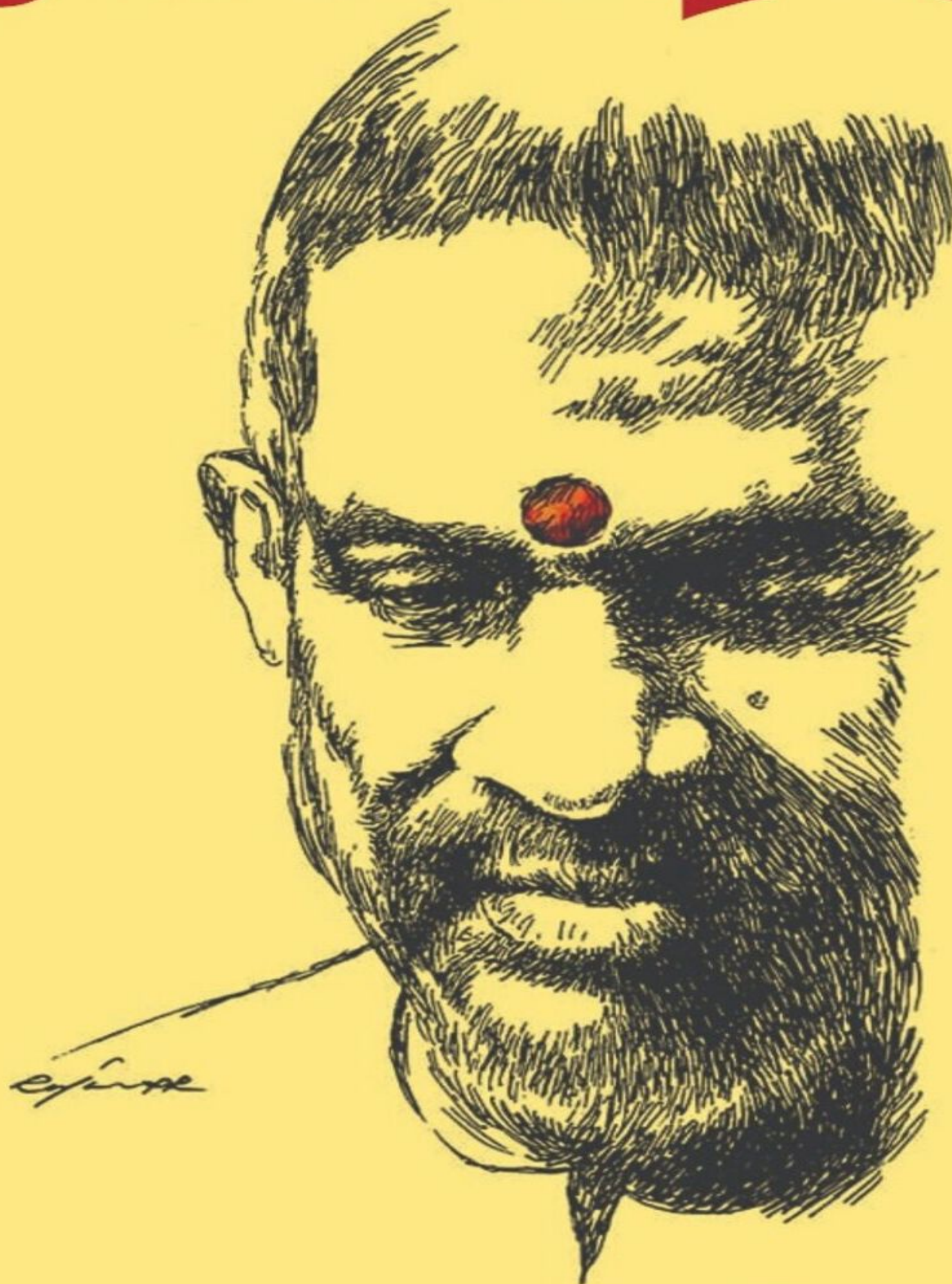
இசை அல்லது
இளையராஜா



யுகபாரதி

இசை அல்லது இளையராஜா

யுகபாரதி

ஆளுமைகள் வரிசை நூல்

இரண்டு

இசை அல்லது இளையராஜா

வெளியீடு : நேர்நிரை, 181, இரண்டாம் தளம், சி.வி.ராமன் தெரு, ராமகிருஷ்ணா நகர், ஆழ்வார்திருநகர், சென்னை & 600 087. அலைபேசி : 98411 57958, முகப்பு ஓவியம்: பிஆர்.ராஜன், வடிவமைப்பு : தமிழ் அலை, 044 24320200

ஆளுமைகள் வரிசை நூல்: இரண்டு

இசை அல்லது இளையராஜா: திரையிசையின் போக்குகளை மாற்றியமைத்த இளையராஜாவின் தனித்துவமும், வாழ்வியல் சவால்களும் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. தமிழக ஆளுமைகள் வரிசையில் இரண்டாவது நூலாக இந்நூல் வெளிவருகிறது. இந்நூலை எழுதியுள்ள கவிஞரும் திரைப்பாடலாசிரியருமான யுகபாரதி, தஞ்சாவூரைப் பூர்வீகமாகக் கொண்டவர். கணையாழி, படித்துறை ஆகிய இதழ்களின் ஆசிரியக் குழுவில் ஆறு ஆண்டுகளுக்கு மேல் இலக்கியப் பங்களிப்புச் செய்தவர். தொடர்ந்து இரண்டு முறை சிறந்த கவிதை நூலுக்-கான தமிழக அரசின் விருதைப் பெற்றவர். இதுவரை எட்டுக் கவிதைத்தொகுப்புகளும் எட்டுக் கட்டுரைத் தொகுப்புகளும் தன்வரலாற்று நூல் ஒன்றும் எழுதியுள்ளார். வெகுசனத் தளத்திலும் தீவிர இலக்கியத் தளத்திலும் ஒருசேர இயங்கிவரும் இவருடைய திரை உரையாடல்கள் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க கவனத்தைப் பெற்று வருகின்றன. திரைமொழியையும் மக்கள் மொழியையும் நன்கு உணர்ந்த இவர், ஏறக்குறைய ஆயிரம் திரைப்பாடல்களுக்குமேல் எழுதியிருக்கிறார். இவரே இன்றைய தமிழ் சினிமாவின் முன்னணிப் பாடலாசிரியர்.

இசை அல்லது இளையராஜா

இளையராஜாவைப் பேசுவதும் இளையராஜாவின் இசையைப் பற்றிப் பேசுவதும் ஒன்றல்ல. ஆனால், அதிர்ஷ்டவசமாக அப்படிப் பேசப்படவேண்டியவராக அவர் ஆகியிருக்கிறார். இசையைப் பிரித்துவிட்டு இளையராஜாவையோ இளையராஜாவைப் பிரித்துவிட்டு இசையையோ பேசமுடியாத அல்லது பேச விரும்பாத தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர்களில் நானும் ஒருவன்.

எழுபத்தி ஆறாவது ஆண்டில் வெளிவந்த ‘அன்னக்கிளி’ திரைப்படத்தில் அவர் இசையமைப்பாளராக அறிமுகமாகியிருக்கிறார். அதே ஆண்டில்தான் நானும் பிறந்திருக்கிறேன். அதுவே அவரையும் அவருடைய இசையையும் புரிந்துகொள்ள ஏதுவாகிறது. ஸ்தூல இசையின் சூட்சமங்களை உணரக்கூடிய பயிற்சியும் வாய்ப்பும் எனக்கில்லை. எனினும், அவருடைய இசையின் வடிவங்களையும் அவ்வடிவத்திற்கு உதவிய வார்த்தைகளையும் தமிழிசை மரபிலிருந்து ஓரளவு ஊகிக்கலாம்.

வடிவங்களையும் வார்த்தைகளையும் வைத்துக்கொண்டு இசையை உணர்வது எளிதில்லை. ஆனாலும், திரையிசையைப் பொறுத்தவரை அப்படி அணுகுவதைத் தவிர வேறு வழியில்லை. தமிழிசையின் அடிப்படை வடிவத்தினாலும் வார்த்தைகளாலுமே கட்டமைக்கப்பட்டிருப்பதை நினைவூட்ட வேண்டியதில்லை. எண்பதாண்டுக் கால தமிழ்த்திரையிசை வரலாற்றில் நான்கைந்து பேர் மிக முக்கியமானவர்கள். பாபநாசம் சிவன், ஜி.ராமநாதன், சி.ஆர்.சுப்பராமன், எஸ்.எம். சுப்பையா நாயுடு, விஸ்வநாதன் ராமமூர்த்தி ஆகிய அந்த நான்கைந்து பேரையும் ஊக்கியவராக சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைச் சொல்லலாம்.

நாடகத் தந்தையாக அறியப்படும் அவரே கூத்திலிருந்தும் நம்முடைய மரபிசையிலிருந்தும் கலப்பிசைப் பாடல்களை பொதுவெளிக்கு அறியத் தந்தவர். திரையிசையில் இன்று சாத்தியப்படும் அத்தனை வடிவங்களையும் நாடகப்பாடல்களில் செய்துகாட்டிய ஆகிருதி அவருடையது. புராண இதிகாசக் கதைகளின் வழியே அவர் மீட்க நினைத்த கலைப் பண்பாட்டின் ஒரு பகுதியே அவருடைய நாடக இசைப் பாடல்களாக அமைந்திருக்கின்றன. சங்க இலக்கியத்திற்கும் முன்பிருந்த தமிழரின் இசைத் தொடர்ச்சியைக் கண்ணி அறாமல் காப்பாற்றிய விதத்தில் அவரையே திரையிசையின் மூலவராகக் கொள்வதில் தவறில்லை. கரண இசை, நாட்டார் இசை, பாணர் இசை, கணிகையர் இசை என நான்காகத் தமிழ் இசைமரபு

பகுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

சடங்குகளிலும் வழிபாடுகளிலும் இசைக்கப்பட்ட கரண இசைக்கு முன்பே நாட்டார் இசை இருந்ததாகவும் அறியலாம். பாணர் இசையும் கணிகையர் இசையும் மருதநில நாகரிகம் தோன்றியதற்குப் பின்பே வந்திருக்கலாம். தமிழரின் இசைமரபைத் தொட்டுக்காட்டிய சிலப்பதிகாரத்தை இசைக் காப்பியமாக முன்வைப்பதில் முரணில்லை. பாணர் இசையும் கணிகையர் இசையும் பத்தாம் நூற்றாண்டில் தமிழ்ச் செவ்வியல் இசையாகச் சோழப் பேரரசால் நிலைபெற்றிருக்கிறது.

சோழர்களின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு நாயக்கர்களின் ஆட்சிக்காலம். நாயக்கர்களின் ஆட்சியில்தான் தெலுங்கு மற்றும் சமஸ்கிருத கீர்த்தனைகளை உள்ளடக்கிய கர்நாடக இசை பிரதான இடத்திற்கு வந்திருக்கிறது. தமிழிசை, கர்நாடக இசை, மேற்கத்திய இசை, இந்துஸ்தானி இசை என வரிசையாக நாம் நம்முடைய திரையிசை மரபை வளர்த்துக்கொண்டிருக்கிறோம். அதிலும், தமிழிசையை நீட்டியும் குறுக்கியும் ஆலாபனை செய்வதே இந்துஸ்தானி இசை என்னும் புரிதல் தமிழிசை ஆய்வாளர்களிடம் இருக்கிறது. அரேபிய இசையும் பாரசீக இசையும் இணைந்தே இந்துஸ்தானியாக உருவெடுத்த போதிலும், அதைத் தமிழிசை அறிஞர்கள் ஏனோ ஏற்பதில்லை. அதேபோல, பார்சி நாடகக் குழுவினராலும் மராட்டிய நாடகக் குழுவினராலுமே ஹார்மோனியம் என்கிற வேற்றுத்தேய வாத்தியம் நமக்குக் கிடைத்தது.

இந்திய சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தில் ஹார்மோனியம் அந்நிய வாத்தியமாதலால் அதை இந்தியர்கள் உடைக்கவேண்டும் என்று சர்தார் வல்லபாய் பட்டேல் பேசியதாக டி. சௌந்தர் எழுதியுள்ள “தமிழ் சினிமா இசையில் அகத்தூண்டுதல்” என்னும் நூலுக்கு எழுதிய முன்னுரையில் இலங்கையைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் மௌனகுரு குறிப்பிட்டிருக்கிறார். அப்படிப்பட்ட ஹார்மோனியப் பெட்டியையே தம் ஆத்ம நண்பனென்று இளையராஜா பல மேடைகளில் சொல்லியிருக்கிறார்.

மேற்கூறிய நான்கு இசையையும் உள்வாங்கியே திரையிசை வளர்ந்திருக்கிறது. ஆங்கிலேயரின் வருகையினால் மேலைத்தேய இசையும் மொகலாயரின் பரிச்சயத்தினால் இந்துஸ்தானியும் நம்மை வந்தடைந்த நிலையில், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான் திரையிசை என்கிற வடிவையே நாம் அறிகிறோம். ஆனபோதும், திரையிசையே சகல இசையைவிடவும் அதீத பிரபல்யத்தையும் ஜனரஞ்சகத் தன்மையையும் கொண்டிருக்கிறது.

கலப்பிசையின் சுவைக்கு ஆட்பட்ட நாம், தனித்து விளங்கிய

தமிழிசையையோ கர்நாடக இசையையோ கவனிக்கத் தவறியிருக்கிறோம். அது நிமித்தமே திரையிசையில் ஆகப்பெரும் உடைப்பையும் சாதனையையும் நிகழ்த்தியவராக இளையராஜாவை முன் வைக்கிறோம். ஒரே நாளில் அல்லது ஒரே ஆண்டில் அவர் இச்சாதனையையும் உடைப்பையும் நிகழ்த்தவில்லை. ஏறக்குறைய ஐம்பதாண்டுகளாக அவர் இத்துறைக்கு தம்மைச் செலவிட்டிருக்கிறார். தமிழ் சினிமாவின் அடுத்தடுத்த கட்டங்களை மிகக் கவனமாகக் கிரகித்தே அவர் தம்முடைய அடியை எடுத்து வைத்திருக்கிறார். தாம் எழுதும் பாடல்களுக்கு ஸ்வரக் குறிப்பையும் வாத்தியக் கருவிகளையும் தீர்மானிப்பவராக பாபநாசம் சிவனுக்குப் பிறகு இளையராஜாவே இருந்துவருகிறார். ஏனையோர்க்கு இசையின் நுட்பங்களில் கவனமிருந்ததே அன்றி மொழியில் போதிய அக்கறை இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அவர்களில் பலரும் தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்களில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தமிழின் வளமான சந்தக் கட்டுமானத்தை உள்வாங்கியதாலும், நிலப்பரப்பெங்கும் நேரடிப் பரிச்சயம் கொண்டிருந்ததாலும் இளையராஜாவின் இசை, தமிழரின் இசையாக மலர்ந்திருக்கிறது.

திரையிசையின் மறுமலர்ச்சி நாயகனாக அவர் அறியப்படுவதற்கு மற்றுமொரு காரணம், அரண்மனைகளிலும் அக்ரஹாரத்திலும் இருந்த தமிழ் சினிமா அவர் காலத்தில் கிராமத்தை நோக்கிக் கிளம்பியதுதான். கண்ணுக்கெட்டும் தூரம்வரை நிலப்பரப்பைக் காட்டும் காமிராக்களும் கலர்பிலிம்களும் அதிகப் பயன்பாட்டுக்கு வந்தபோது அதற்குரிய இசையை இளையராஜா வைத்திருந்தார். நிலப்பரப்பைப் பிரதியெடுக்கும் இசை எம்.எஸ். விஸ்வநாதனிடமும் இருந்தது. ஆனால், இசையை மொழிபெயர்த்துச் சொல்லும் தமிழ், இளையராஜாவிடம் மட்டுமே இருந்தது.

நாட்டார் இசையின் திரட்சியை மேலைத்தேயக் கருவிகளால் இசைத்து அவர் ஏற்படுத்திய சிலிர்ப்பு ஒருபுறம் என்றால், மேற்கத்திய மெட்டுகளுக்கு ஏற்ப நம்முடைய தமிழிசைக் கருவிகளை இன்னொரு புறத்தில் இசைத்துக்காட்டிய ஆற்றலை அவர் பெற்றிருக்கிறார். ஏனைய இசையமைப்பாளர்கள் ஒன்றைப்போல் இன்னொன்றைச் செய்தவர்கள். இளையராஜா ஒன்றுக்கு மாற்றாக இன்னொன்றை செய்யத் துணிந்தவர்.

சினிமா என்கிற வலுவான சாதனத்தை மக்கள் மயப்படுத்த எண்ணிய இயக்குநர்கள் கிராமத்திற்குச் சினிமாவை அழைத்துவரத் தவறியிருந்தால், இளையராஜாவின் இசையும் மற்றொரு இசையாகவே

இருந்திருக்கும். மாற்று இசையாக மிளிர்ந்திருக்காது. ஒருவகையில் சினிமாவைப் பொதுவெளிக்கு அழைத்துவந்த இயக்குநர்களே விரிந்த தளத்தில் இளையராஜாவை இயங்க வைத்தவர்கள். அதுவரை வாத்தியக் கோஷ்டியாக மட்டுமே இருந்துவந்த இசைத்துறை, இளையராஜாவின் வருகைக்குப் பின்னே முக்கியத்துவம் வாய்ந்த துறையாக மாறியிருக்கிறது. அதுமட்டுமல்ல, எத்தனை பெரிய நடிகர்களாக இருந்தாலும், ஒரே அறைக்குள் குறுக்கும் நெடுக்குமாக நடந்து அவர்கள் கொட்டிய நடிப்பை எவ்வளவு காலத்திற்கு திரைரசிகன் அள்ளிக்கொண்டிருப்பான்?

நாடகப் பாணியிலான நடிப்பிலிருந்து நாம் நம்மை விடுவித்துக் கொள்ளவும் எழுபதுகளில் வெளிவந்த எதார்த்த சினிமாக்களே உதவின. குறிப்பிட்ட நடிகரின் நடிகையின் முகத்தையே பார்த்துகொண்டிருந்த சலிப்பிலிருந்து நம்மை மீட்டது எதார்த்த சினிமாக்களின் வருகைதான். அதன்மூலமே வெவ்வேறு காட்சிகளையும் நிலப்பரப்பையும் நம்மால் காண முடிந்தது. பாடலின் இடை இசையிலும், பின்னணி இசையிலும் இளையராஜா வரைந்துகாட்டிய நில அழகையும் நிஜ அழகையும் தரிசிக்க உதவிய இயக்குநர்களில் தேவராஜும் மோகனும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். அவர்களால் நிகழ்ந்த நல்ல அம்சம், மிக சுமாரான முக அமைப்பை உடையவர்களும் கதாநாயகர்களாகத் திரையில் தோன்றியது.

தேவராஜ் மோகன் இயக்கத்தில் அன்னக்கிளி வெளிவந்திருந்தாலும், அத்திரைப்படத்திற்குப் பின்னே இருந்த பஞ்சுஅருணாசலமே தமிழ்த் திரையிசையை நவீன மாறுதலுக்கும் மாற்றத்திற்கும் உட்படுத்தியவர். இளையராஜா ஏற்கெனவே தயாரித்து வைத்திருந்த மெட்டுக்கு உரிய சொற்களைத் தந்ததுடன் அப்பாடல்களுக்கான கதையையும் அவரே தேர்ந்தெடுத்திருக்கிறார். அப்படியொரு முடிவை அவர் எடுக்கத் தயங்கியிருந்தால் இளையராஜாவுக்கான தனித்த அடையாளமும் தனித்துவமான அங்கீகாரமும் கிடைத்திருக்குமா என்பது சந்தேகமே.

நான் சொல்வது, இளையராஜாவின் தகுதி குறித்த சந்தேகமல்ல. இளையராஜாவின் தகுதியை நுட்பமாக உணர்ந்த ஒருவரின் கணிப்பிலிருந்த கறார்த்தன்மை. ஓர் இசையமைப்பாளனின் பங்கு திரையில் என்ன என்பதை உணர்ந்திராத ஒருவர் இப்படியான அறிமுகக் காரியங்களில் இறங்கியிருக்க வாய்ப்பே இல்லை. தம்மிடமிருந்த மெட்டுக்களை இளையராஜா பாடிக்காட்டியபோதே அவற்றில் அவர் வார்த்தைகள் இட்டு நிரப்பி இருந்ததாக பஞ்சு அருணாசலம் தம்முடைய “திரைத்தொண்டர்” நூலில் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். அவ்வார்த்தைகளில்

கதைக்கேற்பவும் சூழலுக்கேற்பவும் தாமே சிற்சில மாற்றங்களைச் செய்ததாகவும் தெரிவித்திருக்கிறார். ஆக, மெட்டமைக்கும்போதே அவரிடம் வார்த்தைகள் வந்துவிழுவது வழமையாக இருந்திருக்கிறது. ஆனாலும், ஆரம்பகால இளையராஜாவின் மெட்டுகளுக்குப் பாடல் எழுதியவர் என்கிற முறையிலும் பஞ்சு அருணாசலத்தின் பங்களிப்புகள் அலாதியானவை.

விழியிலே மலர்ந்தது, சின்னக்கண்ணன் அழைக்கிறான், சித்திரைச் செவ்வானம் சிரிக்கக் கண்டேன், தூரத்தில் நான் கண்ட உன்முகம், சின்னஞ்சிறிய வண்ணப் பறவை, கண்மணியே காதலென்பது, குயிலே கவிக்குயிலே, ஹே பாடல் ஒன்று, ஆசை நூறுவகை போன்ற பாடல்களில் திரைப்பாடல் மொழியை புதுக்கித் தந்தவராகவும் அவரைக் கருதலாம். மெட்டுக்கு எழுதுவதில் கண்ணதாசனுக்கு இணையான ஆற்றலுடையவர் பஞ்சு அருணாசலமென்று இளையராஜா பலமுறை வியந்திருக்கிறார்.

ஒருசில இசை விமர்சகர்கள் இளையராஜாவின் இசை குறித்து எழுதும் போதெல்லாம் வார்த்தைகளைக் கவனத்தில் கொள்வதில்லை. அத்துடன் அவ்வார்த்தைகள் இசைக்கேட்பில் நெருடலை ஏற்படுத்துவதாகவும் எழுதியிருக்கின்றனர். மொழியறிவோ இசையறிவோ முழுமையாக இல்லாத அவர்கள், அவ்விதம் எழுதுவதில் ஆச்சர்யமில்லை. “செவ்வரளித் தோட்டத்துல ஒன்ன நெனச்சி” என்ற பாடலைக் கேட்கும்போதே நமக்குள் ஒரு காட்சி விரிகிறது. அக்காட்சியில் இருந்தே இசையை நுகர ஆரம்பிக்கிறோம். செவ்வரளித் தோட்டம் என்பது இசையின் நிகழ்த்துக் களம். குறிப்பிட்ட நிலப்பரப்பைக் குறிக்கும் சொற்கள் அல்லாமல் ஓர் இசையை நுகர்வது எல்லாருக்கும் சாத்தியமில்லை.

ஒருவேளை, அதிமேதாவியான இசை விமர்சகர்கள் அதைத் தங்கள் அறிவினாலும் ஞானத்தினாலும் உணரலாம். எளிய திரையிசை ரசிகனுக்கு அது சாத்தியமில்லை. அவன் வார்த்தைகளின் வழியேதான் இசையை வந்தடைகிறான். இசையில் கரைந்துபோன பிற்பாடு அவன் அவ்வார்த்தைகளிலிருந்து வெளியேறலாம் அல்லது அவ்வார்த்தைகளையே இசையாகவும் புரிந்துகொள்ளலாம். இரண்டிற்கும் இடமளிக்கக்கூடிய இசையே இளையராஜாவினுடையது.

இளையராஜா எளிய ரசிகனை எட்டக்கூடிய இசையையே வழங்கியிருக்கிறார். தம்மிடமுள்ள அபரிமிதமான இசையறிவை எந்த இடத்திலும் உறுத்தும்படி காட்டியதில்லை. இசை நுட்பம் அறிந்தவர்கள் சிலாகிக்க சில இடங்களையேனும் சாதுர்யமாக பொதிந்து தருவாரே

அன்றி, எளிய ரசிகனை மிரட்சியிலோ தவிப்பிலோ ஆழ்த்தமாட்டார். நான் உன் அருகிலேயே இருக்கிறேன் என்பதைப்போல தலையை வருடிக்கொடுத்துக்கொண்டே இருப்பார். வாய்ப்பான சில இடங்களில் அவனை வாரி அணைத்து முத்தமிடுவார். உடன் நடந்துவரும் துறவி எதேச்சையாக தம் ஞானத்தைப் பகிர்ந்துகொள்வதைபோல அவ்வப்போது நுட்பங்களை வெளிப்படுத்துவார்.

இளையராஜா தம் இசையின் வேர்க்கால்களை மண்ணிலிருந்து பிடுங்கிக்கொள்ள எண்ணியதில்லை. தமக்குக்கிடைத்த அத்தனை இசை அறிவையும் மண்ணுக்குரியதாக மாற்றவே முயன்றிருக்கிறார். எங்கெங்கோ கிடைத்த விதைகளை சொந்த மண்ணில் பயிரிடுவதைத் தொடர் வேலையாகச் செய்திருக்கிறார். அவர் நடவுசெய்தவை மரபணு மாற்றப்பட்ட விதைகளல்ல; நம்முடைய மரபுக்கேற்ப மாற்றப்பட்ட விதைகளை. வார்த்தைகளில் இருந்தே அவர் தம்முடைய பல பாடல்களுக்கான இசையை அமைத்திருக்கிறார்.

மொழி அவருக்குள் இடையறாத வினையைப் புரிந்திருக்கிறது. எனவேதான் “ஏறுமயில் ஏறி விளையாடும் முகம் ஒன்றோ / ஈசருடன் ஞானமொழி பேசும் முகம் ஒன்றே” என்ற அருணகிரிநாதரின் சந்தத்திற்கு மாற்றாக “மாங்குயிலே பூங்குயிலே சேதி ஒண்ணு கேளு” என்று யோசிக்க அவரால் முடிந்திருக்கிறது. தம்முடைய அம்மா தைப்பூச நாள்களில் பாடிய பாடலான ஏறுமயில் ஏறிவிளையாடும் பாடலைக் கேட்டே இப்படியொரு மெட்டை அமைத்ததாகக் “கரகாட்டக்காரன்” திரைப்படம் வெளிவந்த நேரத்தில் கங்கைஅமரன் சொல்லியிருக்கிறார். அம்மா பாடியது “திருப்புகழ்” என்று பின்னாள்களில் அவருக்குத் தெரிந்திருக்கலாம். ஆனால், ஆரம்பத்தில் அவ்வரிகள் அவருக்குச் சந்தத்தை உருவாக்கும் உந்துதலைத் தந்திருக்கின்றன. தம் சகோதரர் பாவலர் வரதராஜன் எந்தச் சூழலுக்கும் பாட்டெழுதும் திறன்பெற்றவரென்று அவரே பல பேட்டிகளில் கூறியிருக்கிறார்.

அண்ணனின் அருகே வளர்ந்ததாலும், அவருடைய வழிகாட்டுதலாலும் தாமுமே பாட்டெழுதும் ஆற்றலைப் பெற்றதாகப் பகிர்ந்திருக்கிறார். அறுபதுகளில் வெளிவந்த திரைப்பாடல்களின் மெட்டில் பாவலர் எழுதிய பல பாடல்களை மேடையில் பெண் குரலில் பாடுபவராகவும் இளையராஜா இருந்திருக்கிறார். இவையெல்லாம் தற்செயல் நிகழ்வுகளாக் கருதப்பட்டாலும், அந்நிகழ்வுகள் அனைத்துமே அவர் இசையமைப்பு முறையில் வெளிப்பட்டுள்ளன.

கர்நாடக இசையிலும் மேற்கத்திய இசையிலும் அவருக்குள்ள புரிதல் நாட்டார் இசை வடிவில் சுரக்க மொழிப்பயிற்சியும் முக்கிய

காரணமென்று நான் கருதுகிறேன். மக்களுடனான நேரடிப் பரிச்சயமும் அவர்கள் உணர்வுகளை ஏந்திக்கொள்ளும் வாழ்நிலையும் அவரை ஜனங்களுக்கு நெருக்கமானவராக மாற்றியிருக்கின்றன. அதுமட்டுமல்ல, நகைச்சுவைப் பாடல்களில் மட்டுமே தென்பட்டுவந்த வழக்குச் சொற்களைக் காதல் பாடல்களிலும் தத்துவப் பாடல்களிலும் இடம்பெறச் செய்தவர் அவர்தான். எந்த இசையுமே அது வேர்கொண்ட மண்ணை அறிய வார்த்தைகளே அவசியம். இசையை வெறும் இசையாக நுகர விரும்புகிறவர்கள், அவ்விசையின் ஊடே வருகிற வார்த்தைகளைக் கவனிப்பதில்லை.

மிகச் சாதாரண வார்த்தைகள் இசையுடன் கலக்கும்போது அவ்வார்த்தைகள் மட்டுமல்ல, இசையுமே அழகாவதாக பலமேடைகளில் இளையராஜா நிகழ்த்திக் காட்டியிருக்கிறார். ஆனாலும், வார்த்தைகளின் முக்கியத்துவத்தை எம்.எஸ்.விஸ்வநாதனைப்போல் அவர் சிலாகித்ததில்லை. “ஜூலி கணபதி” என்கிற திரைப்படத்திற்குப் பாடல் வரிகளை இறுதிசெய்யும் நிகழ்வில் “இழுக்குடை பாட்டுக்கு இசை நன்று” என்ற பழம்பாடலை நா.முத்துக்குமாருக்கு இளையராஜா மேற்கோள் காட்டியிருக்கிறார். அவரே வார்த்தைகளை அப்படித்தான் கருதியிருக்கிறார் என்றால் நாம் ஏன் அவரை மொழியாலும் இசையைக் கட்டமைத்தவர் என்று சொல்கிறோம். எனில், ஐம்பது அறுபதுகளில் வெளிவந்த திரைப்பாடல் மொழியை எழுபதுகளில் மிக நேர்த்தியாக நெகிழ்த்தியவர் என்பதால்தான்.

கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் வயல்வெளிகளில் பாடக்கூடிய பாடலாயிருந்தாலும், அரண்மனைகளில் அல்லது அந்தப்புரங்களில் பாடக்கூடிய பாடலாயிருந்தாலும் ஒரே மாதிரியான மொழியில்தான் பாடிக்கொண்டிருந்தனர். அவர்களின் வாழ்வுநிலை எதுவாக இருந்தாலும், பாடும்பொழுது செந்தமிழையே பரிமாறினர். கவிஞர்களின் அல்லது பாடலாசிரியர்களின் மொழியே பாடல்மொழி என்றிருந்ததை மக்கள் மொழியாக மாற்றியதில் இளையராஜாவின் பங்கு அதிகம்.

வழக்குச் சொற்களில் உரையாடல்கள் வந்துவிட்ட பிறகும்கூட பாடல்களில் இருந்துவந்த எழுத்துத்தமிழை உடைத்து நொறுக்கியதில் அவரே முன்னோடி. சித்தர் இலக்கியத்தின் வாக்கிய அமைப்புகளையும் நாட்டார் பாடல்களில் கலந்திருந்த கவித்துவத்தையும் இசைப்பாடலாக நிறுவி, அதையே திரையிசையின் வெற்றியாகவும் நிரூபித்திருக்கிறார். விஜயகாந்த், ராமராஜன், ராஜ்கிரண், மோகன், பாண்டியன், முரளி

போன்ற நடிகர்கள் அவருடைய இந்த முயற்சியின் விளைவாகவே வெள்ளிவிழா நாயகர்களாக அறியப்பட்டனர். கதாநாயகர்கள் ஒரு பொருட்டே இல்லை. தம்முடைய இசையினால் எவரையும் வசூலைக் குவிக்கும் நாயகராக ஆக்கமுடியுமென அவர் நம்பியிருக்கிறார்.

காதல், சோகம், வீரம், விரக்தி, நிலையாமை, கேளிக்கை எதுவாயிருந்தாலும், அவர் பாடல்களில் இசைக்கு என்ன பங்கு இருக்கிறதோ அதே அளவுக்கான பங்கை வார்த்தைகளுக்கும் அளித்திருக்கிறார். இசையாலும் மொழியாலும் குறிப்பிட்ட கதையையும் சூழலையும் தூக்கி நிறுத்தமுடியும் என்ற உறுதி சாதாரண விஷயமில்லை. அவருக்கு முன்னாலும் சரி, பின்னாலும் சரி, தங்கள் இசையைத் தாங்கிப்பிடிக்க இயக்குநரோ இசையமைப்பாளரோ தேவை என்னும் நிலையில்தான் மற்றவர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். அவருக்குப் பின்னால் வந்தவர்களில் ஓரிருவரைத் தவிர மற்ற அனைவருமே அறிமுக இயக்குநர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் இசையமைக்கத் தயங்குவதை நேரடி சாட்சியாக நானே பார்த்திருக்கிறேன். மொத்த சினிமாவையும் இசையின் தோள்களால் சுமக்கமுடியும் என்ற அசாத்திய துணிச்சல் இளையராஜாவின் கலையார்வம் அல்லது தன்னம்பிக்கை. எத்தனையோ பெயர்தெரியாத இயக்குநர்கள் இளையராஜாவின் இசையால் வாழ்வையும் வசதியையும் பெற்றதாக அறிகிறோம்.

பல இயக்குநர்கள் அவர் பாடல்களின் அருமை தெரியாமல் காட்சிப்படுத்துகிறேன் என்னும் பெயரில், காயப்படுத்தியிருக்கிறார்கள். ஒருசில பாடல்களில் நடித்த நடிகர்கள் பாவனை செய்வதாகச் சொல்லி நம்மைப் பயமுறுத்தியிருக்கிறார்கள். ஆனாலும், அவர் இசை நம்மை கேட்க வைத்திருக்கிறது. அவர்கள் செய்த அத்தனை அட்டூழியங்களையும் பொறுத்துக்கொண்டு, திரும்பத் திரும்ப அவ்விசையை நாம் கொண்டாடியிருக்கிறோம். பாலுமகேந்திரா, மகேந்திரன், கே. விஸ்வநாத், பாரதிராஜா, கே. பாலச்சந்தர், எஸ்.பி. முத்துராமன், ருத்ரையா, ஆர். சுந்தர்ராஜன், ராஜசேகர் போன்ற ஒருசில இயக்குநர்களே அவர் பாடல்களை ஓரளவேனும் பார்க்கும்படிக் காட்சிப்படுத்தியவர்கள்.

அடுத்த தலைமுறை இயக்குநர்களில் மணிரத்னம், வஸந்த், பாலா ஆகியோரைச் சொல்லலாம். என் நினைவுக்கு சட்டென்று வந்தவர்களை மட்டுமே சொல்லியிருக்கிறேன். இப்பட்டியலில் இன்னும் சிலரும் இடம்பெறலாம். ஒருசில இயக்குநர்களின் திரைப்படங்களில் தொடர்ச்சியாக இளையராஜா நிகழ்த்திய அற்புதங்கள், திரைகுறித்து அவருக்கிருந்த தெளிவையும் புரிதலையும் உணர்த்துகின்றன.

குறிப்பாக, இயக்குநர் மகேந்திரனின் திரைப்படங்களுக்கு அவர் அமைந்த பாடல்களில் ஒன்றுகூட சோடையில்லை. மகேந்திரனின் திரைப்படங்களில் சில தோல்வியைத் தழுவியிருந்தாலும், இளையராஜா அமைத்த பாடல்கள் வெற்றியாகவே விளைந்திருக்கின்றன. “மெட்டி”, “பூட்டாத பூட்டு” ஆகிய மகேந்திரனின் இரண்டு படங்களையும் இளையராஜாவின் இசைக்காகப் பார்க்கலாம். முதல் திரைப்படத்தில் சலீல் சௌத்ரியை பாலுமகேந்திரா பயன்படுத்தியிருந்தாலும், அதன்பிறகு இளையராஜாவைத் தவிர வேறு எவரிடமும் அவர் செல்லவில்லை. என் கணிப்பு சரியாய் இருக்குமெனில், மற்றெல்லாரும் ஏதேதோ காரணங்களுக்காக மற்றவர்களை நாடினர். ஆனால், பாலுமகேந்திரா ஒருவர்தான் இளையராஜாவை ஒருபொழுதும் தவிர்க்காதவர்.

நாடக பாணியில் எடுக்கப்பட்டுவந்த தமிழ் சினிமாவைக் காட்சி ரூபமாக ஆக்கிக்காட்டியதில் பாலுமகேந்திராவுக்கு பெரும் பங்குண்டு. பின்னணி இசையின் தேவையை உணர்ந்த அவர், இளையராஜாவைத் தவிர்க்காததில் வியப்பில்லை. “அழியாத கோலங்கள்” திரைப்படத்தில் சலீல் சௌத்ரி ஆகச்சிறந்த இசையையே பாலுமகேந்திராவுக்கு வழங்கியிருக்கிறார். அப்படியிருந்தும்கூட, அந்த இடத்திற்கு உரியவர் இளையராஜாவே என்பதை தம் வாழ்நாள் முழுக்க சொல்லிக்கொண்டிருந்தவர் பாலுமகேந்திரா மட்டுமே.

இன்றும்கூட பாரதிராஜாவின் “முதல் மரியாதை” திரைப்படத்திற்கு இளையராஜா அமைத்த பின்னணி இசைக்கு ஈடில்லை என்றே சொல்லப்படுகிறது. அக்கதைக்கு நேர இருந்த ஆபத்துகளை இசையால் காப்பாற்றியது இளையராஜாவின் தனித்துவம். கொஞ்சம் பிசகி இருந்தாலும், அக்கதை மோசமான புரிதலை ஏற்படுத்தியிருக்கும். ஓர் இசையமைப்பாளனின் முழுத் திறனும் வெளிப்பட்ட பல படங்கள் இளையராஜாவின் பெயருக்கும் பெருமைக்கும் உரியவை. “நாயகன்” திரைப்படத்தில் ஒரே ஒரு துண்டுப் பாடலை வைத்துக்கொண்டு, மொத்தத் திரைப்படத்தையும் காவியமாக உருமாற்றிய வித்தையை யாராலும் மறக்கமுடியாது.

அத்துண்டுப்பாடல் உணர்வுகளை வசனங்களே இல்லாமல் வரித்துக்கொடுத்தது. “தென்பாண்டிச் சீமையிலே / தேரோடும் வீதியிலே” என்ற வார்த்தைகளில் ஒன்றுமே இல்லை என்று சொல்லமாட்டேன். அவ்வார்த்தையை ஓசை ரூபமாக்கி சந்தங்களைப் பிரித்த இடத்தில்தான் இசையின் குழைவும் பாவமும் வெளிப்படுவதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. அதே சந்தத்திற்கு வேறு சில வார்த்தைகளை

இட்டிருந்தால் அதே உணர்வை தந்திருக்குமா தெரியவில்லை. சங்கீதத்திற்கு எப்படி ஏழு சுரங்களோ அப்படியேதான் மொழிக்கும் குறில், நெடில், ஒற்று, அலகுகள். எதை நீட்டித்துச் சொல்லவேண்டும், எதை குறுக்கிச் சொல்லவேண்டும் என்பதில்தான் இசையாகவும் ஓசையாகவும் மொழி வெளிப்படுகிறது. வெறும் தத்தகாரத்தை சொல்லிப்பார்க்கையில் ஏற்படாத வேகமும் கிளர்ச்சியும் வார்த்தைகளில் உண்டாவதை மறுப்பதற்கில்லை. இளையராஜாவின் இசை கிராமத்து மனிதர்களின் உணர்வுகளைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்துவது.

“ஓங் குத்தமா.. ஏங் குத்தமா” என்ற “அழகி” திரைப்பாடலை எழுத்துத் தமிழில் சொல்லிப் பார்த்தால், அதே உணர்வும் அதே துயரமும் கிளர்ந்திருக்க வாய்ப்பே இல்லை. “உன் குற்றமோ என் குற்றமோ / யாரை நானும் குற்றம் சொல்வேன்” என வைத்துக்கொண்டு பாடிப்பார்த்தால் அதில் ஏதோ ஓர் அந்நியத்தன்மை விரவுவதை உணரலாம். “உன்னைச்சொல்லிக் குற்றமில்லை / என்னைச் சொல்லிக் குற்றமில்லை / காலம் செய்த கோலமடி / கடவுள் செய்த குற்றமடி” என்பதைத்தான் இளையராஜாவும் வேறுமாதிரியான சொற்களில் எழுதி இசையமைத்திருக்கிறார். ஆனால், எழுத்துத் தமிழை இயல்புத் தமிழாக்கியதில் அவர் வேறுபட்டுத் தெரிகிறார்.

இதை அவர் போகிறபோக்கில் செய்திருப்பார் என நான் புரிந்துகொள்ள விரும்பவில்லை. “நிற்பதுவே நடப்பதுவே பறப்பதுவே” என்ற பாரதி திரைப்பாடலைக் கண்களை மூடிக்கொண்டு கேட்டால், நிற்பதுபோலவும் பறப்பதுபோலவும் நடப்பதுபோலவுமே இருக்கிறது. இதைவிட மிகச்சரியான உதாரணம், “வண்ண வண்ணப் பூக்கள்” திரைப்படத்தில் இடம்பெற்ற “கண்ணம்மா காதல் என்னும் கவிதை சொல்லடி” பாடலில் இருக்கிறது. அப்பாடலின் சரணத்தில் ஓர் இடம். “இன்னும் என்னை வெகுதூரம் கூட்டிச்செல்லடி” என்றொரு வரிவரும்.

வெகுதூரம் என்ற சொல்லை வெகு தூரம் என்று பாடவைத்திருப்பார். “அதோ அந்த பறவைபோல வாழ வேண்டும்” என்ற பாடலைக் கேட்கும்போது எப்படி “அதோ” என்னும் சொல் காட்சியாக விரிகிறதோ அப்படித்தான் வெகுதூரமும் தூரமாகக் கேட்கிறது. இதெல்லாம் இளையராஜாவுக்கு மொழியினால் கிடைத்துள்ள சகாயங்கள். ஒரு மொழியை அதுவும் தாய்மொழியைப் பற்றிக்கொண்ட இசையமைப்பாளனால் மட்டுமே இசையிலும் பாடலிலும் இவ்வாறான நுட்பங்களைக் கையாள முடியும். பாடல் உருவாக்கத்தின் தொழில்நுட்ப உத்திகளில் ஒன்றாக இதைக் கருதி எளிதாகக் கடந்துவிட முடியாது. கஸலிலும் கவாலியிலும் இம்மாதிரியான நுணுக்கங்களைப்

பொருட்படுத்துபவர்கள் திரைப்பாடல்களில் தென்படும் வரிகளின் அடர்த்தியை அல்லது அற்புதத்தை ஏன் கண்டுகொள்வதில்லை என்பது தனி ஆய்வு.

சமூக அரசியல் பின்புலத்திலிருந்து அலசினால்தான் சில விஷயங்களுக்கு விடை கிடைக்கும். வெறும் இசையறிவோ வெறும் மொழியறிவோ வெகுஜன இசையின் தரத்தையும் தகுதியையும் எடைபோட உதவாது. திரைப்பாடல்களின் மொழியை சமூகத்திற்கு வெளியே இருந்தோ அரசியலுக்கு வெளியே இருந்தோ அணுகினால் அதன் பூரணத்துவத்தைப் புரிந்துகொள்வதில் சிக்கல் ஏற்படும். கங்கைஅமரனும் வைரமுத்தும் ஒரே காலத்தில் திரைப்பாடல் எழுதியவர்கள். எனினும், இரண்டுபேரின் திரைமொழியும் ஒன்றே அல்ல. அப்படித்தான், கண்ணதாசனையும் புலமைப்பித்தனையும் பார்க்கவேண்டும். எம்.எஸ். விஸ்வநாதன் திரைப்பாடல்களைப் பாடவைத்த முறைக்கும் இளையராஜா தம் பாடல்களைப் பாடவைத்த முறைக்குமேகூட வேறுபாடுகள் இல்லாமல் இல்லை.

என் கவலை, ஒட்டுமொத்தத் தமிழ்ச்சமூகமும் எழுந்து நிற்கும் தமிழ்த்தாய் வாழ்த்திற்கோ செம்மொழிப் பாடலுக்க்கோ அவர் ஏன் இசையமைக்க முடியாமல் போனது என்பதுதான். காலமோ அரசியலோ அவருக்கு அந்த வாய்ப்பை வழங்கியிருக்கலாம். புராண இதிகாசத் திரைப்படங்களைவிட சமூகத் திரைப்படங்களைவிட எளிய அல்லது விளிம்புநிலை மக்களின் வாழ்வைத் திரைப்படமாக எடுக்கையில், மொழியை பிரதான இடத்தில் வைக்கவேண்டியது அவசியமாகிறது. நாட்டுப்புற பாடல்களும் கானா பாடல்களும் எவை எவற்றில் வித்தியாசப்படுகின்றன என்பது புரிந்தால்தான் நான் சொல்லவருவதும் புரியும். இரண்டு நிலப்பரப்பில் வாழும் மனிதர்கள் கருவிகளால் தங்கள் இசையை வித்தியாசப்படுத்துவதுபோலவே மொழியாலும் வித்தியாசப்படுகிறார்கள். ஐந்து திணைகளாகப் பிரிந்துள்ள தமிழ்நிலமும் அதில் வசிக்கும் மனிதர்களும் தங்கள் இசையை வழக்குச் சொற்களில்தான் வைத்திருக்கின்றனர். ‘சோளம் வெதைக்கியில’ என்ற பதத்தை நகரத்து மனிதன் பாடுவதாக வைத்துக்கொள்வோம். அதை நம்மால் ஏற்க முடியுமா? நகரத்து மனிதனுக்கு சோளமும் விதைப்பும் தெரிந்திருக்கலாம். ஆனாலும், அவன் அவ்வாறு பாடமுடியாது. கழுத்தில் டையும் கையில் சூட்கேஸும் வைத்துக்கொண்டு அவன் “சோளம் வெதைக்கியில / சொல்லிப்புட்டு போனபுள்ள” என்று பாடினால் பார்க்க மட்டுமல்ல, கேட்கவும் சகிக்காது.

இசை ஒன்றேதான். வார்த்தைகளே கதைக்கேற்பவும் சூழலுக்கேற்பவும்

மாறுகின்றன. இந்த மாற்றத்தை ஒருவர் மொழியறிவில்லாமல் செய்வது கடினம். தற்போதைய இசையமைப்பாளர்களில் பலருக்கும் இந்த புரிதல் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இதை மொழிப்பற்று அல்லது மொழி வெறி என்று எடுத்துக்கொண்டாலும் தவறில்லை. எந்த மொழி பேசும் மக்களுக்கு இசையமைக்கிறோமோ அந்த மொழியை அறிந்துகொள்வது அல்ல, ஆழ்ந்து கற்கவேண்டியது கடமை.

அந்தக் கடமையிலிருந்து விலகுபவர்களால் அந்த மக்களுக்கு இசையால் நியாயம்செய்ய முடியாது. இளையராஜா தமிழ்மொழியின் சகல பக்கங்களையும் வாசித்திருப்பவர். புலவர்களே எழுத அஞ்சும் வெண்பாக்களை அனாயாசமாக எழுதி நூல்களை வெளியிட்டிருப்பவர். ஆதிசங்கரரின் விவேகசூடாமணி, வெண்பா நன்மாலை, ஞானத்துளிகள், பள்ளிஎழுச்சிப் பாவைப்பாடல்கள், அருணாசல அஷர மணமாலை, ஞானகங்கா, ஸ்ரீரமண அஷர மணமாலை, வெட்டவெளியில் கொட்டிக்கிடக்குது, அருணாசல வெண்பா, யாதுமாகி நின்றாய் ஆகியவை அவரால் எழுதி வெளியிடப்பட்டுள்ள நூல்கள்.

தளை தட்டாமல் சீர் தட்டாமல் வெண்பாக்களை எழுதி மொழியையும் இசையைப்போலவே தம்முள் இளையராஜா இறக்கிக்கொண்டிருக்கிறார். அதனால்தான் பாடலாசிரியர்களுடன் அவருக்கு முரண்பாடு ஏற்பட்டிருக்கிறது. எழுதப்பட்ட பாடல்களுக்கு மெட்டமைத்த இசையமைப்பாளர்களுக்கு மத்தியில் மெட்டுக்குப் பாடல் என்னும் புதுவகையை அதிகமும் அவர் விரும்பியிருக்கிறார். மொழிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தவராக அவரைச் சொல்லுமிடத்தில் அவர் ஏன் எழுதப்பட்ட வரிகளுக்கு மெட்டமைக்காமல் மெட்டுக்கு எழுதச்சொன்னார் என்னும் கேள்வி இயல்பாக எழலாம். அங்கேதான் இளையராஜாவின் மொழி குறித்த அக்கறை வெளிப்படுகிறது. வழக்கமாக கவிஞர்களோ பாடலாசிரியர்களோ எழுதும் பாடல்வரிகளில் ஓரளவுக்கு மேலான சந்தங்கள் பிறக்காது.

குறிப்பாக, நல்ல மரபுக்கவிஞர் என்று வைத்துக்கொள்வோம். அவர் தமக்குத் தெரிந்த பத்துப் பதினைந்து பா வகைகளிலோ அல்லது விருத்தங்களிலோதான் எழுதுவார். அதே சந்தகளில் அவர் வேறு சில பாடல்களையும் எழுதியிருக்கக்கூடும். அப்படியிருக்கையில் என்னதான் மாற்றி மாற்றி மெட்டமைத்துப் பார்த்தாலும் ஒரே தாளக்கட்டுக்குள் இசையும் மெட்டும் சுருங்கும் வாய்ப்பிருக்கிறது. இதைத் தவிர்க்கவே அவர் வெவ்வேறு தாளக்கட்டுடைய சந்தங்களை அமைத்து மெட்டுக்கு எழுத பணித்திருக்கிறார். அதுவும் அவர் இசையமைப்பாளராக அறிமுகமான அதே காலத்தில்தான் புதுக்கவிதைக்காரர்கள் புகுந்து

புறப்பட தொடங்கினார்கள்.

எங்கே பார்த்தாலும் ஓசையற்ற அசையற்ற கவிதைகளே கவிதைகள் என்கிற கோஷம்வேறு. சந்தத்துடன் எழுதுகிறவன் கவிஞனே இல்லை, செங்கல்லை அடுக்குகிறவன் என்கிற வசைவேறு. இந்த வசையையும் கோஷத்தையும் நம்பிய பாடலாசிரியர்களில் பலருக்கு மரபுக்கவிதைகள் எழுதமுடியாமல் போனது. எழுதமுடியாமல் போனது என்பதுகூட சரியில்லை. இலக்கணங்களே மறந்துபோயின. எழுதினாலும் அதை யாருக்கும் தெரியாமல் மறைத்துக்கொள்ளவும் நேர்ந்தது. ஆனால், திரைப்பாடலுக்கு சந்தமும் ஓசைகளை மாத்திரை அளவுகளாக உணர்ந்துகொள்ளும் ஆற்றலும் அவசியம்.

வெளியே கேட்டுக்கொண்டிருந்த கோஷத்திற்கு காதுகொடுத்த பாடலாசிரியர்களுக்கு ஒலிப்பதிவுக் கூடத்தின் அமைதியும் தத்தகாரமும் அச்சமூட்டின. போதிய மொழிப் பயிற்சியில்லாதவர்கள் ஓரிரு பாடல்களுடன் வெளியேற வேண்டிய சூழல் ஏற்பட்டது. தாக்குப்பிடித்தவர்கள் மரபையும் புதுமையையும் கொஞ்சமாவது பழகியவர்கள். இளையராஜா இதை முழுமையாக உணர்ந்திருக்கிறார். பாடலாசிரியர்கள் மரபிலிருந்து விலகிக்கொண்டிருப்பது தெரிந்தே அவர்களுக்கு வெவ்வேறு சந்தங்களை மெட்டுக்களாக வழங்கியிருக்கிறார்.

இந்த நுட்பத்தை விளங்கிக்கொள்ளாதவர்கள் அல்லது விளங்கியும் ஏற்க மனமில்லாதவர்கள் அவரைத் தூற்றத் தொடங்கினர். எம்.எஸ். விஸ்வநாதன் இசையில் கண்ணதாசன் எழுதியதற்கும் இளையராஜாவின் இசையில் கண்ணதாசன் எழுதியதற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளை எவர் உணர்கிறார்களோ அவர்களுக்கு இளையராஜாவின் முடிவு சரியென்று தோன்றும். கண்ணே கலைமானே, ஆயிரம் மலர்களே மலருங்கள், செந்தாழம் பூவில் வந்தாடும் தென்றல், வாழ்க்கை ஓடம் செல்ல, சின்னஞ்சிறு வயதில் என எத்தனையோ பாடல்களை அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம்.

பொதுவாக, எந்த வார்த்தையும் எந்த சந்தத்திற்கும் பொருந்தும் என்கிற மேம்போக்கான புரிதல் இளையராஜாவிடம் இருக்கவில்லை. கதாபாத்திரங்களின் அறிவு மட்டத்தையும் உணர்வு மட்டத்தையும் புரிந்தே மொழியைப் பிரயோகிக்க அனுமதித்திருக்கிறார். அவரே பாடல் எழுதும் தகுதியைப் பெற்றிருந்ததால் உரிய இடத்தில் உரிய சொற்களே வரவேண்டுமென எண்ணியிருக்கிறார். அவருடைய பாடல் அணுகுமுறை குறித்து குறைப்பட்டுக்கொள்ளும் பல பாடலாசிரியர்கள், மொழி நுட்பத்தை மட்டுமே அறிந்தவர்கள். மொழி நுட்பத்துடன் இசை

நுட்பத்தையும் அறிந்த கண்ணதாசனோ வாலியோ புலமைப்பித்தனோ அவரை எங்கேயும் குறைத்துச் சொன்னதாகத் தெரியவில்லை.

இசையும் மொழியும் சமவிகிதத்தில் கலந்தேகுவதே பாடல் என்னும் புதிய விதியை இளையராஜாவே உண்டாக்கியிருக்கிறார். எனினும், அப்பாடல் எளியவர்களின் தமிழில் இருக்கவேண்டுமா இல்லை எழுத்தாளர்களின் மொழியில் இருக்கவேண்டுமா எனவும் தீர்மானித்திருக்கிறார். “அடி ஆத்தாடி இளமனசொண்ணு” என்கிற பாடலுக்கு எழுத்துத் தமிழில் வார்த்தைகளை யோசித்துப்பாருங்கள். அதேபோல, “பூவ எடுத்து ஒரு மால தொடுத்துவச்சேனே” என்ற பாடலின் பிரயோகம் செந்தமிழில் இருந்திருந்தால் எப்படி இருந்திருக்கும்? மஞ்சப்பொடி தேய்க்கையில, குயில்பாட்டு வந்ததம்மா, தூளியிலே ஆடவந்த, போவோமா ஊர்கோலம் போன்ற பாடல்களில் இசை எத்தனை நெருக்கமாக அமைந்துள்ளதோ அதே அளவு வார்த்தைகளும் இயல்பாக விரவியிருக்கும். சிரமமே இல்லாமல் உணர்வுகள் கடத்த அப்பாடல்களை எழுதியவர்களும் உழைத்திருக்கின்றனர்.

இளையராஜாவுக்கு முந்தையவர்களின் பாடல்களில் இசையோ மொழியோ ஏதோ ஒன்றுதான் தூக்கலாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும். சதவீதக் கணக்குகள் அவரரவர் ரசனைக்கேற்ப மாறுபடலாம். மொழிவழியே இளையராஜா பெற்றிருந்த இசையறிவால்தான், மக்களின் உணர்வுகளை உரியமுறையில் பிரதிபலிக்க முடிந்திருக்கிறது. இசை ஞானத்திற்கு அப்பால், இரண்டு வார்த்தைகளுக்கு இடையே அவர் உண்டாக்கிய மௌனமும் மகோன்னதமும் மொழியறிவினால் விளைந்ததுதான்.

மதுரையில் நடந்த இசைக்கச்சேரி ஒன்றில் விஸ்வநாதனை வைத்துக்கொண்டே, விஸ்வநாதன் இசையமைத்த பாடல்களில் ஒத்திருந்த ஒரே சந்தங்களை வெவ்வேறு மெட்டில் இளையராஜா பாடிக் காட்டியிருக்கிறார். இசை ஒன்றே எனினும், வார்த்தைகளின் அளவுகளால் அவை எவ்விதம் மாறுபட்டு விநோதமான உணர்வை ஏற்படுத்துகின்றன என்றும் விளக்கியிருக்கிறார். “மாலையில் யாரோ மனதோடு பேச” என்ற “சத்ரியன்” திரைப்பாடல், தாம் இளவயதில் கேட்டுக்கிறங்கிய எம். எஸ். விஸ்வநாதனின் “மாலைப்பொழுதின் மயக்கத்திலே” என்ற பாடலின் அகத்தூண்டல் என்று பல கூட்டங்களில் அறிவித்திருக்கிறார்.

ராகத்திலும் தாளத்திலும் தாம் செய்துள்ள மாற்றங்களை அவரே விளக்கிப் பேசிய காணொலிகள் இணையத்தில் கொட்டிக்

கிடக்கின்றன. எதையுமே அவர் மறைத்துக்கொண்டு தாமே எல்லாவற்றையும் கண்டுபிடித்ததாகப் பீற்றிக்கொண்டதில்லை. தனக்கு முன்னே இருந்தவர்களின் அடியொற்றி நடந்ததாகவே தெரிவித்திருக்கிறார். “மலர்களே நாதசுரங்கள்” என்ற அற்புதமான பாடலொன்று 1978இல் வெளிவந்த ”கிழக்கே போகும் ரயில்” திரைப்பாடல் இசைத்தட்டில் இடம்பெற்றிருக்கிறது. இளையராஜாவின் இசையில் கவிஞர் சிற்பி எழுதியிருக்கிறார். வரிக்கு வரி அழகு கொஞ்சும் கற்பனைகள். அப்பாடலில் இடம்பெற்றிருப்பவை ஓசைக்கு ஒழுங்கான வார்த்தைகள்தான். உவமைக்கும் வார்த்தைச் செறிவுக்கும் குறைவில்லாதவைதான். மலர்களே நாதஸ்சுவரங்கள் என்ற எடுப்பு வார்த்தையே எதிர்பார்ப்பைக் கூட்டுவதுதான். ஆனாலும், என்னசெய்ய? அப்பாடல் திரைப்படத்தில் இடம்பெறவோ காட்சிப்படுத்தவோ படவில்லையே. சிற்பி மொழியறியாதவர் இல்லை.

எந்தச் சந்தத்திற்கும் இதைவிட மேலாகவும் அவரால் எழுதமுடியும். “நினைவில் காடுள்ள மிருகத்தை எளிதில் பழக்கமுடியாது” என்ற மலையாளக்கவி சச்சிதானந்தத்தின் கவிதைகளைத் துல்லியமாகத் தமிழில் பெயர்க்கத் தெரிந்த அவருக்கு திரைப்பாடல் மொழி தெரியாததில்லை. ஆனாலும், அவர் ஏனோ திரைப்பாடலைத் தொடர்ந்து எழுதவில்லை.

ஒருவேளை அவர் தொடர்ந்து எழுதியிருந்தால் “கிராமத்து நதி” திரைப்பாடலை இன்னும் ஈரமுடையதாக ஆக்கியிருக்கும். திரைப்பாடலின் முதல் வரி, எளிய பதத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டால்தான் எல்லாரையும் ஈர்க்கிறது. அடுத்தடுத்த வரிகளை கவிதையாக கருத்துப்பெட்டமாக மாற்றினாலும், முதல் வரியை வைத்தே எளிய ரசிகன் அதை ஏற்கிறான்.

இளையராஜாவால் வியக்கப்படாத இசை மேதைகளே இல்லை. எல்லாரையும் உள்வாங்கி, அவர்களின் சிறப்புகளைச் சொல்லிக்கொண்டே வந்திருக்கிறார். அவர்களைச் சொல்வதன் மூலம் பலநேரங்களில் தம்மைக் குறைத்துக்கொள்ளவும் செய்திருக்கிறார். பாக், பீத்தோவன், மொசாட் என நாம் கேள்விப்பட்ட, கேள்விப்படாத பல இசைமேதைகளின் இசைக்குறிப்புகளைத் தேடித்தேடிக் கண்களாலும் கைகளாலும் வாசித்துப்பார்த்திருக்கிறார்.

அவருடைய இசையின் தத்துவமும் அழகியலும் எத்தகையன என்பதை விரிவாகப் புரிந்தகொள்ள பிரேம்- ரமேஷ் இணைந்து எழுதிய நூலை வாசிக்கலாம். அத்துடன் அவர் தனி இசை ஆல்பமாக வெளியிட்ட ‘நத்திங் பட் விண்டை’யும் ‘ஹவ் டூ நேம் இட்’டையும் மீளவும்

கேட்கலாம். கூடவே, அவர் கர்நாடக இசைக்குப் படைத்தளித்த பஞ்சமுகி கீர்த்தனையின் சிறப்பைத் தெரிந்துகொள்வது முக்கியம். இளையராஜாவின் இசைமொழியை எத்தனையோ பேர் எத்தனையோவிதமாக எழுதிவிட்டனர். மொழிக்கு அவர் இசை செய்த பங்களிப்பைத்தான் இன்னும் எவருமே எழுதவில்லை. அப்படி எழுதினால் இளையராஜாவின் மற்றுமொரு பரிமாணத்தை நாம் காணலாம்.

மொழி வரலாறும் இலக்கிய வரலாறும் தெரிந்த ஒருவரே அதைச் செய்யமுடியும். இசையின் தோற்றுவாய் குறித்தும் அது ஒவ்வொரு மொழிக்கும் எவ்வகையான இசைவினை அளிக்கிறது என்பது குறித்தும் ஆராயப்படவேண்டும். சுந்தரத் தெலுங்கினில் பாட்டிசைத்து என்று பாரதி சொல்கிறார். அப்படியெனில் தமிழும் மலையாளமும் கன்னடமும் இசைக்கோ பாட்டுக்கோ உகந்ததில்லையா எனக் கேள்வி எழாமலில்லை.

இளையராஜாவின் இசையில் வெளிவந்த “மேற்குத் தொடர்ச்சி மலை” திரைப்படத்திற்குப் பாடல் எழுதும்போது ஒரு சம்பவம். இயக்குநர் லெனின்பாரதி உடனிருந்தார். பாடலுக்கான மெட்டை இளையராஜா வாசித்துக் காட்டினார். ஸ்வர குறிப்புகள் எழுதப்பட்டு பதிவுக்குத் தயாரான சூழலில், அங்கேயே எழுத நேர்ந்தது.

உரிய வரிகளை இளையராஜாவே உறுதிசெய்தார். “கேட்காத வாத்தியம் கேட்குது / ஊரான ஊருக்குள்ள” என்பதே அப்பாடலின் பல்லவியாக இப்போது இருக்கிறது. ஆனால், அப்பல்லவியை நான் “ஊரான ஊருல கேட்குது / கேட்காத வாத்தியமே” என்றுதான் எழுதியிருந்தேன். அதையே அவர் எதுயெது முன்பின்னாக வரலாம் என்று பாடிக்காட்டி நெறிப்படுத்தினார். ஓசை பிறழாமலும் கருத்து மாறாமலும் நான் எழுதியிருந்தும், அவர் சொன்ன சிறிய ஆலோசனையில் மொத்தப்பாடலின் உருவமுமே மாறியது. ஒவ்வொருமுறை பாடல் எழுதும்போதும் இப்படி எதையேனும் ஒன்றைக் கற்றுத் தரக்கூடியவரே அவர்.

இயக்குநர் மிஷ்கின் ஒரு பாடல் வெளியீட்டுவிழாவில், “நல்ல இயக்குநராக விரும்புகிறவர்கள் ஒருமுறையாவது இளையராஜாவுடன் இணைந்து பணியாற்ற வேண்டும்” என்றார். அதையே நானும் சொல்கிறேன். ஒருவர் நல்ல பாடலாசிரியராக நிலைபெற வேண்டுமானால், ஒருமுறையாவது அவர் இசையில் பாடல் எழுத வேண்டும். அப்போதுதான் நமக்குள்ள மொழியறிவின் இலட்சணம் விளங்கும்.

அதே பாடலில், “எதிர்கால வாழ்வுக்கு / பிடிமானம் மனதுதான் / நாளை என்று ஏங்கி நிற்க வேண்டாமே” என்று நான் எழுதியிருந்த வரிகளை ஓசைக்கேற்ப “வருங்கால வாழ்வுக்கு / ஆதாரம் மனசுதான் / நாளை என்று ஏங்கி நிற்கக் கூடாதே” என்று எளிமையாக்கினார். யோசனைக்கும் சிந்தனைக்கும் வாய்ப்புள்ள இடங்களில் மட்டுமே கவித்துவமாகவோ கருத்துச்செறிவுடனோ எழுதவேண்டும். அப்படியல்லாத இடங்களில் இசைக்கேற்ற எளிய வார்த்தைகளே போதுமானவை.

இசைப்பாடலின் அழகே எளிமையாக இருப்பதுதான். ஒரே தரமில்லாத ஒரே வயதில்லாத ஒரே குணமில்லாத எல்லாரையும் ஒரு திரைப்பாடல் ஈர்க்கவேண்டுமானால் எளிமை முக்கியம். அவர் திரைப்படத்திற்கு இசையமைக்கத் தொடங்கிய ஆண்டில் பிறந்த நான், அவருடைய மெட்டிற்குப் பாடல் எழுதுகிறேன் என்பதும், அதை அவரே பாடியிருக்கிறார் என்பதும் கொடுப்பினை அல்லாமல் வேறென்ன?

நாற்பதாண்டுகளாக ஒருவர் ஒரே துறையில் இடையறாமல் இயங்கியிருக்கிறார் என்பதல்ல, நாற்பதாண்டுகளுக்குப் பின்னே வரும் இளைஞர்களையும் ஆச்சர்யப்படுத்துகிறார் என்பதுதான் அதிலுள்ள விஷேசம். “மணியே மணிக்குயிலே / மாலையிளங் கதிரழகே” என்னும் “நாடோடித் தென்றல்” திரைப்பாடலில் இளையராஜா ஒருவிஷயத்தைச் செய்திருக்கிறார். பாடல்மொழியில் இருக்கவேண்டிய நெளிவு சுழிவுகள் அப்பாடலைக் கேட்டால் புரிந்துவிடும்.

வாத்துகளை ஓட்டிவரும் இளம் பெண்ணைப் பற்றி நகை செய்யும் சமூகத்தைச் சேர்ந்த இளைஞன் ஒருவன் பாடுவதற்காக அமைத்த பாட்டு அது. அப்பாடலில், “எண்ண இனிக்கும் நிலையே / இன்பம் கொடுக்கும் கலையே / உன்னை எண்ணி வாழும் எந்தன் ஆவியே / கண்ணிமையில் தூண்டிலிட்டு / காதல்தனை தூண்டிவிட்டு / எண்ணி எண்ணி ஏங்கவைக்கும் ஏந்திழையே” என்று எழுதியிருக்கிறார். தூண்டிலிட்டு தூண்டி விட்டு என்பதில் ஒரு சொல்லைத்தான் அவர் மாற்றியிருக்கிறார். இருந்தாலும், அச்சொல் வெவ்வேறு அர்த்தத்தைக் கொடுக்கிறது. பார்வைக்கு எளிதுபோன்ற சொற்களை கையாண்டுகொண்டே வரும் அவர், “பெண்ணிவளை ஆதரித்து / பேசித் தொட்டுக் காதலித்து / இன்பம் கொண்ட காரணத்தால் தூங்கலையே” என்றிருப்பார். ஏந்திழையே என்ற அழகான தமிழ்ச் சொல்லுக்குத் தூங்கலையே என்ற வழக்குச் சொல்லை இயைபாகப் போட்டிருப்பார்.

இலக்கணச் சுத்தத்துடன் எழுதப்படும் யாப்புக் கவிதையை அவ்விதம் எழுதமுடியாது. ஆனால், திரைப்பாடலில் அது சாத்தியம். இசை,

சொற்களின் போதாமைகளை மறைத்துவிடும். மணியே மணிக்குயிலே பாடலின் இறுதிச் சொற்களில் “சொல்லிச்சொல்லி ஆசைவைத்தேன் / துடியிடையில் பாசம் வைத்தேன் / பூமரப் பாவை நீயடி / இங்கு நான் பாடும் பாமரப் பாடல் கேளடி” என்று முடித்திருப்பார். அதுயென்ன? பூமரப் பாவை, பாமரப் பாடல் என்றெல்லாம் கேட்பது உசிதமில்லை. சட்டென்று பார்த்தால் கவிதையாகவும் உரைநடையாகவுமே பெரும்பாலான திரைப்பாடல்களின் மொழியாக இளையராஜா அமைத்திருக்கிறார்.

முதல் பத்து பதினைந்து பாடல்கள்வரை ஒரு பாடலாசிரியனுக்கு தம் மொழியையும் திரைப்பாடல் மொழியையும் புரிந்துகொள்வதில் சிக்கல் ஏற்படவே செய்யும். நின்று நிதானமாக ஆடத் தொடங்கிய பிறகுதான் அந்த ஆட்டமே விளங்கும். அதுவரை கண்ணைக்கட்டிக் காற்றில்விட்ட கதைதான். தமிழின் மிக முக்கியமான பாடலாசிரியர்களின் ஆரம்பகால பாடல்களைக் கவனித்துக் கேட்டால் இந்தத் தடுமாற்றங்களை உணரமுடியும்.

இளையராஜாவின் பல பாடல்களில் எடுப்பு வரிகள் மிகச் சாதாரண சொற்களால் அமைந்திருப்பதாகப் பலரும் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். உண்மையில், அதை அவர் வேண்டுமென்றே அனுமதிக்கிறார். பாடலைத் திரையரங்கில் அமர்ந்து கேட்கும் ரசிகனுக்கு நம்முடைய மொழிப்புலமையோ இசைப்புலமையோ முக்கியமில்லை. அவனுக்கு அந்த நேரத்தில் தேவைப்படும் உணர்வை அச்சரம் பிசகாமல் அவன் மொழியில் கிளர்த்தவேண்டும் என்பதே அவர் திரைப்பாடலின் அளவுகோல். சாதாரணத்திலிருந்து அசாதாரண எல்லையைத் தொடுவதைத்தான் இசையின் இலக்காக அவர் வைத்திருக்கிறார். அவருமேகூட, சாதாரண பின்னணியிலிருந்தே அசாதாரண எல்லையைத் தொட்டிருக்கிறார்.

இசை, மொழி, நிலப்பரப்பு, பாடும் முறை, பாடலைப் பாடுபவரின் உச்சரிப்பில் தென்படவேண்டிய நெளிவு சுழிவுகள் என இன்னும் இளையராஜாவைப் பேச நிறைய உண்டு. அவர் ஒருபாடலைப் பாடும்போது கிடைக்கும் உந்துதலும் உணர்வெழுச்சியும் ஏன் தொழில்முறைப் பாடகர்கள் பாடும்போது கிடைப்பதில்லை என்பது யோசனைக்குரியது. “நானாக நானில்லை தாயே” என்ற “தூங்காதே தம்பி தூங்காதே” பாடலை இளையராஜாவும் எஸ்.பி. பாலசுப்ரமணியமும் தனித்தனியே பாடியிருக்கின்றனர். இரண்டுபேர் பாடியதில் இளையராஜாவின் உச்சரிப்பில் வெளிப்படும் மென்சோகம் ஈர்ப்புடையது.

எஸ்.பி. பாலசுப்ரமணியம் தவறாக உச்சரித்துப் பாடுபவரல்லர். இளையராஜா வழங்கிய ஸ்வரக் குறிப்புகளை வாங்கிப் பாடுபவர். வாங்கிப் பாடுவதற்கும் உள்ளிருந்து பாடுவதற்கும் உள்ள வித்தியாசத்தைத்தான் மென்சோகம் என்று சொல்லியிருக்கிறேன். பாடகி ஜென்ஸியின் குரலில் இதேவிதமான மென்சோகம் எவரையும் உருக்கிவிடுவது. ஒரு பாடலை இளையராஜாவின் பாடல்தான் என்று நம்பிச் சொல்லவைக்கும் ஒரே குரல் ஜென்ஸியினுடையது. இளையராஜாவின் பாடலைக் கேட்டு முடித்ததும், இன்னும் கொஞ்சம் நேரமாவது இந்தப்பாடல் நீண்டிருக்கலாமே எனத் தோன்றுவது வழக்கம். அப்படித்தான் இந்தப் பதிவையும் என்னால் முடிக்கவே முடியவில்லை.

வேறு வழியே இல்லாமல் தாய்வீட்டுக்குச் செல்கிற கர்ப்பிணிப் பெண்போல அவர் இசையும் மொழியும் கையசைத்தபடியே நிற்கின்றன. தம்முடைய அம்மா பாடல் கேட்பதற்கென்று வைத்திருந்த டிரான்ஸிஸ்டரை விற்று அந்தக் காசில் சென்னைக்கு வந்து இசையமைப்பாளரான ஒருவர், உலகத்திலுள்ள அத்தனை டிரான்ஸிஸ்டாரிலும் கேட்கும்படியான பாடல்களைக் கொடுப்பவராக மாறியதே இளையராஜாவின் கதை. இளையராஜாவைப் பேசுவதும் இளையராஜாவின் இசையைப் பேசுவதும் வெவ்வேறல்ல.